

# 「鏑木清方作品の再評価 ——《築地明石町》をめぐって」

神 林 淳 子

[キーワード：鏑木清方／《築地明石町》／近代美術／日本画／1927  
(昭和2)年]

はじめに

- 1 制作状況と時代思潮
- 2 イメージの源泉とその意味
- 3 幻想性と物語性について

おわりに

## はじめに

1891(明治24)年、鏑木清方(1878-1972、本名・健一)は、戯作者であった父條野採菊を介して、浮世絵系の月岡芳年門下の画家水野年方入門した。師と同様に新聞や文芸雑誌の挿絵を手がけた清方は、明治30年代半ばに挿絵画家としての立場を確立、一方、当初から肉筆画への関心も高く、烏合会で発表した《一葉女史の墓》(1902年作)や日本絵画共進会で銅牌を受賞した《孤児院》(同年作)等は秀作である。1909(明治42)

年第3回文部省美術展覧会で《鏡》が初入選となり、以来、出品および受賞を重ね、1919（大正8）年にそれが帝国美術院展覧会（以下、帝展）に改組された際には審査員となった。また、同展を通じて伊東深水ら多くの弟子達を世に送り出すなど、彼は官設展覧会を表裏から支えた画家の一人といえる。戦後は、自ら「卓上芸術」と称した小画面で繰り広げる絵画により親しみを深め、文筆活動にも精力的に携わった。

本稿で検討する《築地明石町》（挿図1）は、1927（昭和2）年第8回帝展で帝国美術院賞を受賞した清方の代表作であると共に、近代日本絵画史上の名作として知られている。この作品は、1923（大正12）年9月、



挿図1 籾木清方 《築地明石町》 1927年

東京圏を襲った関東大震災によって灰燼に帰した築地明石町の「明治の面影」を、海に面した風景とそこに佇む一人の女性像に託して描いている。その表現については、従来、浮世絵の美人画の画面構成や見返り美人のポーズを踏襲しながらも清新な女性像が実現していることや<sup>1)</sup>、そこに築地界隈で育った清方自身の、失われた明治時代への「いい知れない寂寥感」<sup>2)</sup>や「哀惜の念」<sup>3)</sup>が込められていることなどが指摘されている。あるいは、そのような追憶ともいうべき繊細な情感を描出した彼の作品をめぐって、文学性、殊にその幻想性や物語性も見出されている。<sup>4)</sup>近年では、清方作品の多くが、構図やモチーフの源泉を西洋絵画にまで求めていることが報告されており、この作品についてもそうした視点からの見直しは始まっている。<sup>5)</sup>ただし、最近の展覧会でこの作品を目にする機会は極めて少なくなり、私も作品調査が行き届いていないため、現段階でその絵画技法等の分析に立ち入ることはできない。従って、本稿では、画面に描かれているイメージと清方が残した数多くの随筆等を手がかりとして、《築地明石町》という一作品の分析を通して見えてくる、彼の制作を取り巻いた時代思潮や近代日本の美術のありようについて、その問題の一端をたぐり寄せながら考察を試みたい。

## 1 制作状況と時代思潮

まず、《築地明石町》の構想や画面構成、風俗表現などを、後年の清方自身の文章によって確認しておく。

夜会結び、またイギリス巻と云つたやうだが、このくらい明治をよくあらはす髪かたちはあまりない。上背のある美女…江木ませ子さんにはそれが似合った。私の妻と同窓で、またその夫君は鏡花会で知り

合ひのなかである。

話のはかるが、景色のいゝところは少くないけれど、私は、築地川の流れをめぐらす築地の一帯、とりわけ外国人居留地になつてゐた明石町—東京湾の波しぶきが岸に散る—にいつも心が惹かれる。房州がよひだときく洋風の、二本マストの帆船がおびたゞしく碇泊して、ホテル、ガス燈、異人館の庭に咲く花。あれこれと食指は動ゐてやまぬのを、漸く、肌さむい秋、あるかなきかの船影、うらがれた朝顔、夜会むすびの人の立姿におちついた。<sup>6)</sup>

この作品の画題である築地明石町は、開国後、1899 (明治 32) 年まで外国人居留地があつたことから、震災でその景観が失われるまでは異国情緒をたたえる場所として有名であつた。そうしたこの町の明治 30 年頃のイメージを、清方は、夜会巻を結った長身の女性を中心に、帆船やペンキ塗の木柵といった西欧世界が類推されるモチーフを用いて簡潔な構図にまとめている。背景は控えめで、その余白を生かした空間によって女性像は浮かび上がり、かつ清明な雰囲気醸し出している。この作品は、1927 年の夏、彼が神奈川県金沢の別荘に滞在した間に構想され、東京へ帰ってから下絵を制作、出品前 2 週間位で完成させたという。<sup>7)</sup> 彼のスケッチ帳には、女性像のモデル「江木ませ子」の写生画 (挿図 2) や、帆船、朝顔などのモチーフのそれも残っている。<sup>8)</sup> このように清方は、近代の画家らしい写生という手順を踏んではいるが、当時ませ子が病身だったこともあり、女性像の立姿は娘清子がモデルを務め、またませ子の写真数枚も参考としてこの作品を描いた。<sup>9)</sup> 試みに若きませ子の写真 (挿図 3) を見てみると、彫りの深い目鼻立ちや小さな口許の面影が、その顔貌 (挿図 4) に再現されていることがわかる。そして、この女性像の物憂げで寂しげな表情や仕種、足元に咲く「うらがれた朝顔」、朝霧に消え入るような帆船



挿図2 鍋木清方 江木ませ子 写生画 1927年

といった情趣に富んだ表現が、失われたこの町への追憶を鮮やかに表象している。

しかしながら、そうした清方のこの町へ寄せる想いだけでこの作品が成立している訳ではない。「もともと絵の成る時、観衆を意識しないといえばウソになる。作者としては見てもらうことを望まぬわけではない。」<sup>10)</sup>と彼自身が述べたように、画家は作品の享受者への配慮なしに制作に臨むことはまれであろう。《築地明石町》の場合にも、帝展出品作といういわゆる「展覧会芸術」<sup>11)</sup>として、会場に見合う形式を備え、多くの人々の目に触れるといったメディア的機能を前提として、その主題や表現が実現して



挿図3 江木ませ子 写真 明治後期



挿図4 鐘木清方 《築地明石町》（部分）

いるはずである。

この作品が発表された「昭和2年」とは、数日余りの元年を引き継いだ実質的な昭和初年であった。従ってこの年には、当然のことながら、元号の節目の時期として前時代を評価、総括する近代的な社会思潮が盛りをみせ、同時に震災後の帝都復興事業の真っ只中であった東京では、震災前の東京の記憶とその変貌の過程の記録化がすすみ、とりわけ『東京日日新聞』夕刊に連載された「大東京繁盛記」のような著作も生まれた。<sup>12)</sup> この連載は、その年の春から秋にかけて7ヵ月にも及び、芥川龍之介や泉鏡花、田山花袋らといった執筆陣が、それぞれの東京への想いを熱っぽく語るというものであった。因みに、泉鏡花のその文章の挿絵は清方が担当している。一方、同年の『中央美術』7月号は、「明治大正美術昔話」として清方も参加した座談会記事を載せているし、6月刊行の『太陽』では、出版元博文館の創業40周年記念として「明治大正の文化」を大規模に特集している。700ページ余を費やしたこの特集では、政治経済、医学、宗教、芸術、スポーツなどの専門家達が、明治大正期をテーマに幅広く論説を展開しており、美術一つをとっても、黒田鵬心による総論をはじめ日本画は滝精一、洋画は坂井犀水、彫刻は田辺孝次による各論も掲載される程の充実ぶりであった。このように、震災後の復興期にあたるこの時期に、東京のメディア全体を巻き込んだ時代思潮として、江戸から明治大正期を経た東京の記憶をたどる試みが著しく、この流れは、およそ帝都復興事業が完了する1930年頃まで続いた。

他方、《築地明石町》は浮世絵の美人画との関連が度々話題となるが、その要因としても、彼の画系だけでなく時代の流れが関与している。すなわち、浮世絵は、大正期における本格的な研究の開始とその展覧会の盛況といった浮世絵趣味の流行<sup>13)</sup> によって、市井のものから芸術へとその評

価を変えて行く。もちろん、清方自身こうした動向の担い手でもあった。<sup>14)</sup> なかでも大正末に廃刊となった雑誌『新小説』は、その最後を飾る大企画として「明治大正文芸運動」(15年4月号)や「浮世絵趣味」(同8月号)を揚げ、あるいは水野年方、月岡芳年、四代豊国、豊原国周、落合芳幾等をあらためて紹介するなど、明治の浮世絵師の記録を残すことにも力を注いでいた。『新小説』といえば、清方と泉鏡花が出会う機縁を結び、以降彼が数々の挿絵や口絵を寄せていた雑誌である。しかも清方にとって、ここで取り上げられた絵師達は、年方をはじめ非常に馴染み深い人々でもあった。

従って、泉鏡花をして「健ちゃん上出来！」<sup>15)</sup> といわしめ、「作者(清方)にとつても思ひがけないほど、世間に反響を読んだ」<sup>16)</sup> この《築地明石町》は、浮世絵趣味をも含め、江戸から昭和初期までの東京の記憶の呼び起こしとその記録化が隆盛した当時の時代思潮を確実に受け止めながら、震災でその多くを失った人々の想いにも応えることとなった。

では実際、この作品は当時の観者の目にはどのように映ったのであろうか。

一寸往年の文芸倶楽部の口絵を思はせるものがある(中略)明治30年前後の、東都婦女の一風俗を伝へて余りある。背景の、遙か彼方に輻湊する帆船の如きに、エキゾーテックの空気に濃厚な築地河岸としては、至極ふさはしいものに眺められた。<sup>17)</sup>

一例ではあるが、この展覧会評から、当時の人々がこの作品の情景から明治時代へと想いを馳せた様子が垣間見られる。また、ここでは『文芸倶楽部』の口絵について言及されているが、管見の限り、現在それと断定できる中に、《築地明石町》とイメージがぴったりと重なるものは見出せない。しかし、明治期の文芸雑誌や小説の単行本等の口絵は、「本」本体から離





挿図5 水野年方 《河風》(仮題) 1900年頃

れて散逸したものが多く、その後個別に保存、鑑賞されている場合もある。その一つである水野年方落款の木版画(挿図5)<sup>18)</sup>は、版型が『文芸倶楽部』の折り込み木版口絵のそれに近く、表現は浮世絵の様式を留めていることから、制作時期は明治30年代前半と推定できる。この木版画と《築地明石町》を照合すると、構想や比較的豊かな女性風俗を表すモチーフの選択などに類似点がみられる。<sup>19)</sup>こうした事例は、《築地明石町》に具体的なイメージの源泉があったことを物語っており、次にこの問題を考えたい。

## 2 イメージの源泉とその意味

さて、先の『太陽』の特集号には、数々の「美人伝」を記し、『女人芸術』を刊行したことで知られる女性劇作家長谷川時雨が、「明治大正美女追憶」という一文を寄せている。その中で彼女は、江戸や明治の女性につ

いて次のように語っている。

徳川三百年、豊麗な、腰の丸み柔らかな、艶冶な美女から、いつしか  
渋みをふくんだ美女に転化している。（中略）その末期は、一層ヒス  
テリックになった。そのヒステリーが、ひとつ、ガチャンと打破した  
あとに、明治美人は来た。その初期は、維新当時、男にも英雄的人物  
が多かった通り、美人もまた英雄型であった。というのは、気宇のす  
ぐれた女ばかりをいうのではない、眉も、顔立ちも、はれやかに、背  
丈などもすぐれて伸々として、若竹のように青やかに、すすくと、  
かがみ女の型をぬけて、むしろ反身の立派な格好であった。<sup>20)</sup>

傍線部分にある、時雨が思い描いた明治女性のイメージは、『築地明石町』  
の女性像の容姿とも重なっている。しかしここでより重要なことは、時雨  
がこの文章の中で形容した女性像が、江戸から維新のそれは明らかに浮世  
絵の美人画から、またそれとは対照的に導いた明治女性も、おそらく時雨  
の記憶に基づくというよりも、西洋絵画や洋画などの女性像を典拠として  
いることである。時雨は、浮世絵や東西の近代絵画に描かれた女性像を通  
して、現実の女性を見つめその像を把握しており、そうした視線は清方にも  
認められる。

私が好きでかく明治の中ごろ、新橋の駅がまだ汐留にあつた時分  
で、もう出るのに間のない客車に、送るのと送られるのとふたりの美  
しい女学生を見た。送られる方は洋髪の人で車上にゐる。ホームに立  
つて送るのは桃割れで紫の袴を裾長にスラリとしたうしろ姿は、その  
ころ女学生をかくのにかくみだつた半古さんの絵のやうであつた。

昭和二年にかいた『築地明石町』に面影をうつしたM夫人はその時  
の桃割れの女学生だつた人で、私の家内と女学校のともだちな  
だ。<sup>21)</sup>

すなわち、清方がこの「M夫人」(江木ませ子)の美を発見したのは、明治30年代に人気の高かった梶田半古による女性像に彼が心引かれたからであるともいってよい。身の丈が「1メートル60前後」もあった江木ませ子の若い頃は、先の写真(挿図3)でも解るように、ふっくらとした顔の輪郭や鼻筋が通り引き締まった口許などが確かに半古作品(挿図6)を彷彿とさせる。そして、当時半古や清方が手がけた挿絵や口絵について、西洋絵画とくにイギリスのラファエル前派等の影響もすでに指摘されている<sup>22)</sup>ことを考慮すると、清方はそれらのイメージもませ子と重ね合わせていた可能性が生じる。ませ子をモデルとした《築地明石町》の女性像は、ラファエル前派とは異質な趣であることに間違いはないが、その視線



挿図6 梶田半古 《春宵怨》 1902年

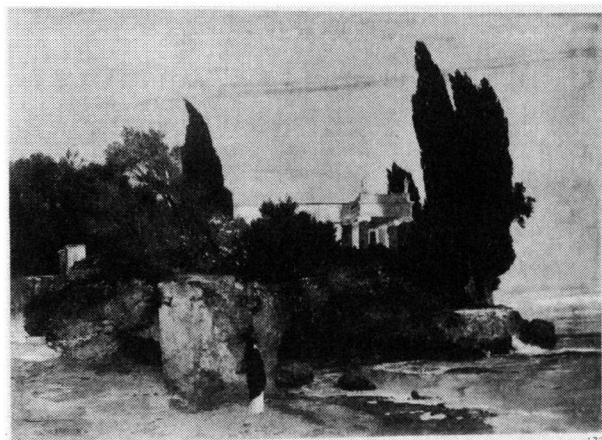
が定まらない物憂げな表情や縦長に引き伸ばされたプロポーションは、同派の画家ロセッティ (ROSSETTI, Dante Gabriel) やバーン＝ジョーンズ (BURNE-JONES, Sir Edward Coley) の女性像からも遠くはない<sup>23)</sup> (挿図7)。つまり、この作品で清方は、ませ子を単に写實的に描くのではなく、彼女を通して連想される既存の女性イメージ、とくに明治中期に彼が傾倒した絵画のそれを織り込みながら、女性像を造型し表現していると推察される。しかも、こうした女性への視線や表現手法もロセッティやバーン＝ジョーンズのそれと相通じている。高橋裕子氏は、この二人の画家が理想の女性像をボッティチェルリ (BOTTICELLI, Sandro) の作品から見出したことについて、「人生は芸術を模倣する」という当時の言葉



挿図7 D・G・ロセッティ 《プロセルピナ》 1874年

にも集約される、近代意識の表れと見なされている。<sup>24)</sup> おそらく、絵画を通して女性の美を発見しそのイメージを翻案するといった清方の女性表現は、新しい造型を獲得する手段であったのみならず、そこには同時代的な美意識や価値観が投影している。

さらに近年、茂木博氏は、「試論的仮説」として《築地明石町》における湊に佇む黒衣姿の女性というイメージが、19世紀後半のドイツ象徴派の画家ベックリン (BÖCKLIN, Arnold) の連作《海辺のヴィラ》(1863~78年作、挿図8)と共通であると指摘されている。<sup>25)</sup> 私は、ベックリンと影響関係にあったフォイアーバッハ (FEUERBACH, Anselm) の《海》(挿図9)もその範疇に含めて考えたい。《海》は、フォイアーバッハの連作《イフィゲネイア》の1ヴァージョンで、海を隔てて祖国ギリシャを憧憬するイフィゲネイアという娘のその物語は、18世紀以来、西欧ではオペラや詩を通じて広く知られたロマン主義的な主題であった。<sup>26)</sup> この愛する者への想いとそれを阻む海という自然に対する畏怖の



挿図8 A・ベックリン 《海辺のヴィラ》1864年



挿図9 A・フォイアバッハ 《海》 1875年

念、その海を旅する危険がもたらす死への恐怖といった感情が海辺の女性の図像には込められおり、《築地明石町》もそうした要素を受け継いでいる。《築地明石町》と《海》とを比較すると、女性の体型や顔の向き等相違点も目につくが、画面構成、女性の巻髪や手のポーズ、衣装のたつぷりとした量感、足元に蔓を有する草花を配するところなどに共通のイメージも見出せる。また、両女性像の物憂げな雰囲気が親密であることは、海辺の女性を描いた浮世絵（挿図10）と比べれば一目瞭然であろう。こうした西洋絵画と清方作品との関係は、彼が小説『金色夜叉』の挿絵でミレイ（MILLET, Sir John Everett）の《オフィーリア》を翻案したことや、1920年に発表した《妖魚》がベックリーンの人魚との関連で話題になったことでもよく知られている。そして明治30年代の文芸界で清新さを誇



挿図 10 歌川国貞 《見立風俗三都姿・大阪芸子》 1826 年

った雑誌『明星』でベックリーンの作品紹介を行っていることや、丸善等を通じてアカデミーの図録や画集、美術史書といった洋書も輸入されたことを鑑みると、清方および当時の芸術愛好家間では、ベックリーンやフォーイーバッハの存在は当然認知されていたはずである。<sup>27)</sup> もしくは、1905 (明治 38) 年『新小説』6 月号に載っている、羽衣伝説に題材を得た泉鏡花の小説「瓔珞品」に寄せた清方の口絵 (挿図 11) など、彼が西洋絵画に傾倒していた様子を伝えている。この天女は、天使のような羽を持つたおやかな姿態で、羽衣をリボンのように結びはだけた胸に瓔珞を飾った、象徴派絵画の女性像さながらの表現となっている。<sup>28)</sup> しかもこの口絵も水辺の女性を題材としており、このような物憂げな女性と広漠とした水辺を組み合わせる図像は当時流行をみたが、同時に清方の「水辺の



挿図 11 簗木清方「瓔珞品」口絵 1905 年



挿図 12 簗木清方「姉の仇」口絵 1909 年





挿図 13 鍋木清方 《かろきつかれ》 1913 年

女」像の一定型となった。<sup>29)</sup> 例えば、稲岡奴之助作『姉の仇』の口絵(挿図 12)でも清方はこの図像を効果的に用いているし、あるいは 1913(大正 2)年第 7 回文展出品《かろきつかれ》(挿図 13)や《築地明石町》もこの図像のヴァリエーションと見なせよう。

ところで、清方の随筆を読み進めてみると、明治 30 年代半ば、彼が烏合会に参加したその頃の制作活動について、次のような回想が記されている。

池田輝方君はこの時に『婚礼』の図を、清長風に画いたが、今いふ江戸趣味などといふことは、知らなかった。私と輝方君とは木挽町の育ち、私は清長も春信も知らなかった。当時好んで見て居たものは、西洋雑誌の口絵であった。<sup>30)</sup>

1901年に江戸風俗を扱った《八幡鐘》を制作している清方にしては、誇張気味な語り口ではあるが、当時の彼の主な関心は確かに西洋絵画に向いていたようである。この頃の日本は、日清戦争(1894~95年)で清国に勝ったにもかかわらず欧米列強から圧迫を受けており、従って、政府は、普仏戦争(1870~71年)に勝利し、祖国の芸術を国民の強力な精神的支柱として帝国の統一を果たしたドイツに、文教政策の範を求めている。<sup>31)</sup> こうした事態を振り返るならば、当時の日本の画家達がベックリーンやフォイアーバッハなどのドイツ絵画に注目したとしても不思議ではないし、<sup>32)</sup> 清方がそれに親しみ、そのイメージを自在に翻案するほど心に刻みつけることになった状況も理解できよう。ところが、周知の通り、ほぼ日露戦争(1904~05年)を境にわが国の美術や文学はフランスの自然主義に覆われ、さらにその自然主義を背景にして印象派絵画を中心とする西洋近代絵画史が編まれるにつれて、先に触れたラファエル前派やベックリーン、フォイアーバッハといった画家達は、その周縁へと押し遣られた文脈で語られて行くことになる。しかし、およそ明治30年代の日本では、その押し遣られた彼らの作品こそが、最新のそして国策にも見合った西洋美術の対象として受け止められていたとも想定できよう。

明治女性を描いた《築地明石町》は、以上のように、明治中期に清方が接した西洋絵画の女性像を源泉に取り込むことによって、よりその時代の雰囲気表現することに成功している。一方、そうした清方作品における西洋絵画受容の様相の一端を跡付けることで、当時の画家達の制作活動が微妙に政治動向と関連していた面も確認できる。画家がそれに自覚的であったかどうかは別問題としても、そのような近代日本における「美術」と「官」をめぐる状況の複雑さは、<sup>33)</sup> 個々の作家の制作活動やその作品の表現の片隅にまで及んでいる。

### 3 幻想性と物語性について

このように、多様なイメージを源泉とする《築地明石町》には、茂木氏がいわれるような、どこかベックリーン芸術などとも通い合う「幻影」性が漂っている。<sup>34)</sup>あるいは、そのような造型性にたとえ気づかなくとも、この作品によって、失われた明治の記憶といった幻の情景へと観者は誘われよう。高階秀爾氏は、そうした清方作品の幻想性について、小説「たけくらべ」の主人公美登利が、その作者である樋口一葉の墓に寄り添う様子を描いた《一葉女史の墓》(挿図 14)を例に、次のように解き明かされて



挿図 14 籾木清方 《一葉女史の墓》 1902 年

いる。

ここで清方は現実の世界と一葉の作品を通して彼が得た世界と、それからさらにその作品を通して清方の心の中に浮かんできた主人公及び作者の一葉というイメージとを造形的な言語を借りてみごとに統一的に表現していると言っていい。単なる挿絵ではないし、単なるスケッチというか、写実的な絵でもない。それらすべてを含んだ心情の芸術、しかもたいへんに艶麗な、なまめかしいようなあわれ深い趣をもった作品だと思います。<sup>35)</sup>

すなわち、清方作品における幻想性とは、彼が作品を描出するときに、写実のみに頼るのではなく、その題材にまつわるさまざまなイメージを自分の知識や教養の中から取り出して、それを彼なりの美意識、主にその情感によって再解釈、再構成して表現を導くという、彼独特の作品構造の表れに他ならない。また、越智治雄氏がその幻想性は物語性とも換言できると指摘された通り、<sup>36)</sup> 物語という虚構の世界を絵画に呼び込むことで、その表現は写実への傾斜から解き放たれ、そこに幻想性が現れてくるし、あるいは幻想性に富んだ絵画表現が新たな物語や解釈を生み出すこともある。<sup>37)</sup> 従って、清方と「幻想」について考える場合、彼が心に止めていた能楽や歌舞伎の幻想性や、泉鏡花の小説に特徴的ないわゆる江戸の幻想性との関わりを考察することが重要であると認めつつも、ここでは、《築地明石町》に込められた「物語」を読み解くことからこの問題の検討をはじめたい。

この作品の女性像が、発表当初、ラシャメンと称する西洋人の現地妻と目されたように、<sup>38)</sup> 観者はまずこの女性の個人的な物語に誘い込まれる。早朝の明石町に現れたいわくありげなその女性は、黒紋付きの羽織に身を包み、胸元がやや開き、ほつれ髪、素足に下駄といった出立ちで、見る側

の想像を掻き立てる。事実、展覧会中に天皇の行幸があった際、この作品は「明石町の女性」を描いたという理由で一時的に会場から下げられた経緯がある。<sup>39)</sup> 後年清方は、この女性について「その頃の築地には、富んで教養のある中流以上の家庭が少なかった」<sup>40)</sup> と、その素姓を明かしている。しかし、仮にその言葉通りであったとしても、この作品のモデルをつとめた江木ませ子のような上流に属した女性の人生という物語に目を向けるならば、この女性像が表す明治の記憶はさらに深まりを増すことになる。

昭和初期当時、官僚夫人であった江木ませ子は、30歳代にして未亡人であり、病の身で息子を育てる日々を送っていた。<sup>41)</sup> また、ませ子以上に美しさが評判で、新橋の芸者から法律学者へと嫁いだ彼女の姉欣々(栄子)は、美貌と趣味の広さから社交界の花形となったが、震災で家を無くし夫にも先立たれ、その絶望の末に自殺するという運命にあった。<sup>42)</sup> 欣々は、花柳界から上層階級夫人へと転身した明治女性の出世の典型であり、彼女らの洗練された振る舞いや身に付けた教養は、欧米諸国との外交にも必要とされた。しかし、時が流れ、彼女らはその表舞台を降り、その人気も女優達へと移りゆく傍ら、震災で家財を失い夫と死別するなど、彼女らの豊かな生活の場は全て失われてしまった。こうした彼女ら個人の物語をも想起して《築地明石町》を解釈するならば、海辺に佇む憂いを帯びたその女性像は、現地妻に限らず、遙か遠くの西欧諸国と関わりを結んだ明治女性を表象する一方で、その後の彼女らの悲哀に満ちた人生をも暗示しているようにみえる。<sup>43)</sup> その意味で江木ませ子という女性は、この作品の象徴的存在である。ただし清方は、彼の常套表現通り、そうした物語を画面上で克明に描写するという方法は取らない。この女性像に関しても、その視線は画面内外から逸らされ、彼女の社会的関係を示す風俗や背景といったモチーフを最小限に絞り込むことで、この女性は社会から切り取ら

れ、現実から遊離した幻想性を帯びている。このような彼らしい表現手法は、幻と化した明治時代を扱ったこの作品においてはより都合よく、それに適した機能を果たす結果となったといえる。

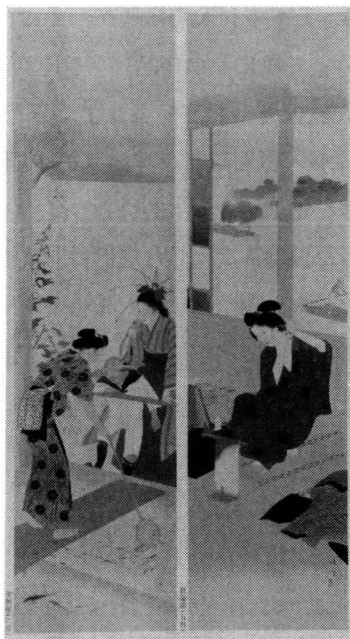
次に、築地明石町という「場」をめぐる幻想性について述べたい。酒井忠康氏によれば、この町のように異国情緒にあふれた場所は、日本の中の「異国」というある種の「幻想空間」と考えることができるという。<sup>44)</sup> 異国情緒、すなわち外国でも日本でもないあいまいなその幻想に魅せられた芸術家達が、明治末から大正期を通して数多くいたことは言うに及ばない。<sup>45)</sup> その一人佐藤春夫が1919（大正8）年に発表した「美しい町」という短編小説は、《築地明石町》と同様に隅田川下流の築地界限を題材としている点で興味深い。

この小説は、明治末前後の築地を舞台に、そこにあるホテルに集まった三人の男が、司馬紅漢の銅版画《東都中洲之景》に描かれた場所に理想の町を作ることを夢想し、その実現を試みるが、彼らのその夢は束の間の幻であったという物語である。<sup>46)</sup> この小説の幻想性について、川本三郎氏は、明治期の築地界限が「日本のなかの西洋」という異国趣味的な空間の象徴であったと指摘した上で、物語の随所に「レターペーパー」や「ピアノ、葡萄酒」など多くの「西洋のオブジェ」が配されたことで、西洋への憧れが西洋そのものを超えてしまい、そこに非現実的な場が立ち現れたのであると分析されている。<sup>47)</sup> また同書で川本氏は、そのオブジェ類が公的な世界に不用なより私的なものであることに注目し、こういった表現は、西欧の世紀末芸術に造詣が深かった佐藤春夫が、白樺派の作家達との交流から知り得た西洋絵画の教養によって作られた「人工的風景」であるとも説明されている。

《築地明石町》も築地という場それ自体が持っていた異国的な雰囲気をも

拠りどころとしている。町名を付した画題が示すように、主題は「町」であり、その着想において後にこの作品は《浜町河岸》《新富町》と共に3部作にまとめられた。他方、清方が選りすぐった西洋人的な女性の容姿、その指に嵌めた指輪、帆船、ペンキ塗りの木柵といったモチーフも、明石町の異国情緒を繊細かつ効果的に表している。挿絵画家から出発し浮世絵にも親しかった彼は、こうした風俗に対する鋭敏な感覚を必然的に養っていたし、また、大正期半ばには大和絵系の松岡映丘らと組織した金鈴社でも活動しており、風俗描写の仕方によって情感を暗示するという大和絵の手法を習得する機会も得ていた。《築地明石町》にはそのような清方が得意とした風俗表現が発揮されており、以後、彼が明治時代に題材を求めた際にもその風俗表現に焦点を合わせている。その時に彼が丹念に描写しているのは、着物の図柄や髪飾、鏡台や手拭い、庭の草花などやはり私的な生活を飾る「オブジェ」の数々である(挿図15)。これまで述べてきた通り、西洋絵画にも心を寄せていた清方は、こうした有効な風俗表現を日本絵画の伝統と西洋絵画から合わせて身につけたに違いない。

もとより、風俗を表す「オブジェ」一つ一つを作家自身の趣向で周到に選択して描いた情景とは現実空間ではなく、作家の想念から生まれた幻想空間である。そうした構造によるならば、清方作品の幻想性は、一方で、自ら「風俗画家」と称した彼の風俗表現によっても支えられていると指摘することができる。また、《築地明石町》は、けっして「美しい町」のテクストに寄り添っている訳ではない。しかし、以上のように、両者間における、主題をはじめ風俗に寄せる関心といったその表現手法の照応を確認することは意味深く、そこには、芸術作品を通して現実を見つめる美意識や、「町」という都市へと注いだ視線、オブジェ愛好といった物質崇拜など、共通したモダニズムが確かに息づいている。従って、築地という場を



挿図 15 鏑木清方 《明治風俗十二月・五月菖蒲湯・六月金魚屋》 1935 年

めぐる物語を表現した《築地明石町》という絵画と「美しい町」との関係は、かつて清方が手がけた挿絵や口絵の仕事の時のように直接的ではなく間接的ではあるが、この時代の彼にとっての「美術と文学の共演」の一場面を物語っているといえよう。

そしてある意味で、異国趣味的な幻想空間としての築地明石町は、震災でそれまでの景観を失いそれが幻と化したことで、もう一つの幻想性を獲得することにもなった。清方は、そうしたこの町の二重の幻想性も意識しており、それは次のような彼の文章からも窺える。

生まれたのは神田だが、それは啖呵でも切るときに、神田つ子でい



……と云へる権利を有するだけで、育つたのは、築地、木挽町、中にも親しみの一ばん深かつた明石町の海岸。メトロポール・ホテルの前から、入江をへだて、月島に対するあたりを絵にして見た

(「故郷のスケッチ」 1926年10月)<sup>48)</sup>

こゝは大川水が河口にそぐところで、杜若のない八つ橋のやうに、蜘蛛手に小さい橋がかつてゐるが、それさへこの二階の欄干に凭つてゐるは、大川近くの一つが、隣の庭から川の上へ枝垂れた柳を越して見えるばかり、夏になると、この翠柳の葉影を透いて、絵模様の女傘、石垣の紫陽花、好きな眺めの一つである。

(「幻の町」 1937年1月)<sup>49)</sup>

このように《築地明石町》を描くほぼ1年前、彼はその異国情緒と幼い時に過ごした思い出を回想しながらこの町を自らの「故郷」に見立てている。百川敬仁氏によれば、こうした「故郷」への想いは、人口の都市集中化が進み生まれ故郷を離れる人々が増加した近代日本において、その故郷が異郷化し、そこで過ごした幼児期といういわば「特権的な時間」とそれとが結びついて発生した「ノスタルジア」(追憶)でもあるという。<sup>50)</sup> 従って、その追憶を寄せる場には、「すでに過ぎ去った取り返しのつかないひたすらなる詠嘆の対象たる歴史的過去」<sup>51)</sup> が選ばれることになる。この近代ロマン主義にも裏打ちされた精神構造は、《築地明石町》においても顕著である。つまり、明治の明石町は震災で失われたことで異郷としての幻想空間となり、かつ清方は、幼い頃そこで過ごしたという事実によってそれを特権化し、自らの「故郷」としての追憶を寄せることもできたのである。清方は、「今度の絵(《築地明石町》)は描こうとして描いたものではなく、築地近くで育った私の少年時の感興から自づとなつたもので、私の生活の一断片とも言へませう」<sup>52)</sup> と、この町に対する想いの深さを告白

している。ここに、彼がこの町を描く意味があったに違いない。以降、清方は《三遊亭円朝像》(1930年作)や《一葉》(1940年作)などの人物像や、《明治風俗十二ヶ月》(1935年作、挿図15)、《朝夕安居》(1948年作)といった明治期を彩った一連の作品を積極的に制作する。彼は、おそらくそれらの題材の内にも自分の描くべき特別な幻想を抱いていたのであろう。そして年月が流れるに従って、後者の文章にあるように、彼は、明石町に連なる大川(隅田川)下流の景観を、自ら知る明治大正期の実景やその記憶にもよらずに、浮世絵や明治初期の小林清親の木版画などでしか見たことのない、風景や風俗によって語るようになる。こうした情景は、清方自身の想いから生まれた「幻の町」でしかないことも、彼は確かに自覚していたのである。

## おわりに

以上、本稿を通して、江戸や明治への回帰という面が強調されがちな清方作品が、彼の近代的で同時代性を孕んだ価値観や美意識によっても支えられていることが浮かび上がってきた。ただし、そのように清方がこの時代に身を置いていたがゆえに、これまで彼の作品はいわゆる美人画として位置付けられてしまい、リアリズムを基軸にした近代美術の展開という文脈において、とりこぼされがちであったことも事実である。<sup>53)</sup>しかし、近年では、美術を近代に成立したその概念や枠組みのみではなく、あえて観者と共にある見世物や催物の一つとして捉え直す視点も提出されている。<sup>54)</sup>《築地明石町》をはじめ清方作品もそうした眼差しで眺めてみるとその評価は異なってくるのではないかと。私には、現在に至る数々の清方の展覧会において、清方が描いた江戸や旧東京を引き合いにした物語の画中

に想いを馳せ、その幻想の世界に遊ぶ大勢の観客の存在とその賑わいは、近代美術に関して、リアリズムとは異なった価値基準での再評価の必要性を確かに物語っているように思われる。

## 註

- 1) 鈴木進《築地明石町》作品解説、『鐫木清方／山口蓬春』現代日本の美術五集英社 1976年
- 2) 河北倫明・平山郁夫監修・大塚雄三編集『鐫木清方』巨匠の日本画六 学習研究社 1994年
- 3) 児島薫「開国以後の日本の絵画―「日本画」と「洋画」の試み」『近代絵画の流れ』朝日美術館第0号 朝日新聞社 1995年5月
- 4) 高階秀爾・芳賀徹・越智治雄「清方芸術と明治の近代―「一葉女史の墓」をめぐる―」『淡交』第337号 1975年2月
- 5) 茂木博「鐫木清方と西洋美術―試論的仮説―」『造形学研究』第12号 1993年7月
- 6) 鐫木清方『「明石町」をかいたころ』(1962年10月)『鐫木清方全集―制作餘談』白鳳社 1979年所収
- 7) 鐫木清方談「築地明石町」『アトリエ』第4巻第10号 1927年11月
- 8) 小林忠編著『鐫木清方』日本画素描大観三 講談社 1983年
- 9) 鐫木清方「築地明石町」『画集鐫木清方』毎日新聞社 1971年
- 10) 鐫木清方『「明石町」対面』(1955年12月) 註6前掲書所収
- 11) 佐藤道信氏は、展覧会共通の状況を、「恒久的なものではなく催事の企画」、「鑑賞者を想定した展示という形式」、「多くの場合その鑑賞者は特定の内輪の者ではなく、開かれた不特定多数」と定義し、その芸術的特質として大画面、濃厚な色彩、額装という画面形式等をあげられている。(佐藤道信「展覧会芸術について」『江戸から明治へ 近代の美術Ⅰ』日本美術全集第21巻 講談社 1991年)
- 12) 近藤信行「銀座の柳・六区の賑わい」『震災復興大東京絵はがき』ビジュアルブック江戸東京 別巻 岩波書店 1993年
- 13) 永田生慈『資料による近代浮世絵事情』三彩社 1992年 124-140頁
- 14) 明治末から大正期、清方は社会、人生の真相を真摯に表現する「新浮世絵」を提唱、弟子達を新版画運動に送りそれを積極的に支援して自ら浮世絵の刷新に

努めた。(菊屋吉生「大正日本画の新展開—小団体・小グループを中心として」  
『大正日本画その闇ときらめき』展図録 山口県立美術館 1992 年参照。)

- 15) 泉鏡花「健ちゃん大出来!」『美之国』 1927 年 11 月
- 16) 鏡木清方, 註 6 に同じ
- 17) 竹内梅松「帝展日本画部批評」『アトリエ』第 4 巻第 10 号 1927 年 11 月
- 18) 図版は、檜崎宗重監修『秘蔵浮世絵大観 ムラーコレクション』講談社 1990 年所収。
- 19) この木版画と『築地明石町』の画面構成に類似がみられることは、筆者が註 18 前掲書の編集協力をしていた時に、その図版解説者であった松浦あき子氏がご教示して下さいました。
- 20) 長谷川時雨「明治大正美女追憶」『太陽』第 33 巻第 8 号 1927 年 6 月
- 21) 鏡木清方「M 夫人」(1953 年 3 月) 註 6 前掲書所収
- 22) 鐸木道剛「明治中期の西洋絵画の翻案 ウォーターハウスの『嫉妬深いキルケー』と久保田米僊」『美術史の六つの断面』美術出版社 1992 年
- 23) 明治 39 年 7 月の『趣味』第 3 号において、島村抱月は「ロセッチが画ける顔」として、『プロセルピナ』他 2 点の図版を掲げながら、すでに次のような認識を示していた。「此の強い特色の婦人画の顔面に見はるるや、暗々の裡に時人を感化して、『ロセチ顔の美人』といふものが一時英国の社会に歌はれた。(中略) さてロセチが画いた婦人の顔の特色は何であるかといふに、其の最も著しい点は、(中略) 例へば非常に強い情緒を胸の底に蓄えて、而も其の淋漓たる情緒に疲れてゐるといふ趣、其の情緒は活動の域を越えて、静止して、固まって、沈潜して、瞑想的になつてゐると思はれる。」
- 24) 高橋裕子「『醜いあひるの子』の変貌 一九世紀の新しい女性美」『現代思想』1991 年 7 月
- 25) 茂木博, 註 5 に同じ
- 26) 有川治男『イフィゲネイア』作品解説、『世紀末と象徴主義』世界美術大全集 第 24 巻 小学館 1996 年
- 27) 本稿で掲げたフォイアーバッハの《海》の図版は、*Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben Dreiundwanzigster Band Feuerbach, Stuttgart und Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt 1913*, p. 170 から複製した。《海》が他の美術書等によって明治 30 年代の日本で知れたかどうかは、これからも調査を続けたい。
- 28) 象徴派の画家パーン＝ジョーンズの女性像について、ピエール＝ルイ・マチュは次のように形容している。「曲がりくねったアラベスクの緋色の縁取りのある白衣をまとった女性の若々しく優雅なシルエットは、パーン＝ジョーンズの

どこにでもついて回る。天使たちでさえもが、女性的な優美さを漂わせている。象牙色の肌に、物憂げな眼差しを備えた顔が彼の絵を満たしているが、その主題はグスタウ・モローと同じく、自然の直接的な光景をことごとく排除し、ひたすら古典神話や中世の伝説から着想を得ている。」

(ピエール＝ルイ・マチュ著・窪田般彌訳『象徴派世代 1870-1910』リブポート 1995 年)

- 29) 清方が「水辺の女」像を多用している点については、小勝禮子氏が世紀末芸術の視点から、また玉蟲敏子氏は芝居や浮世絵との関わりから考察を加えられている。(小勝禮子「大正の日本画—水の女、水の風景」『大正の新しき波日本画一九一〇—二〇年代』展図録 栃木県立美術館他 1991 年、玉蟲玲子「流水のモチーフをとおしてみよう 竊木清方の女性像」『竊木清方』展図録 静岡県立美術館他 1993 年)
- 30) 竊木清方「私の経歴」(1915 年 12 月) 註 6 前掲書所収
- 31) 小森陽一「夏目漱石と二十世紀」『東京大学講座 文化としての 20 世紀』東京大学出版会 1997 年
- 32) 菊屋吉生氏は、明治 20 年代にドイツ美学を学び評論活動をはじめた、京都における自然主義的な美学理論の啓蒙者・中川重麗と、当時の日本画との関係も示唆されている。(菊屋吉生「自然主義から非自然主義へ—明治後期日本画の新様相」『明治日本画の新情景』展図録 山口県美術館 1996 年)  
尚、ベックリーン (1827-1901) は、スイスのバーゼル生まれであるが、デュッセルドルフのアカデミーに学び、その後ジュネーブで修業、ヨーロッパ各地を転々とした後 1860 年にヴァイマル美術学校の教授となっているため、本稿では「ドイツ」の画家と称した。フォイアーバッハ (1829-80) は、シュパイアー生まれ。デュッセルドルフのアカデミーを経て、パリのクチュール塾に学んだ。
- 33) 現在使用している。「美術」という概念やそれに関わる用語の数々は、近代になって創出、制度化されたのであり、わが国の場合、それは国家の主導のもとで行われた。(北澤憲昭『眼の神殿』美術出版社 1989 年、佐藤道信『〈日本美術〉誕生』講談社選書メチエ 92 講談社 1996 年参照。)
- 34) 茂木博、註 5 に同じ
- 35) 高階秀爾、註 4 に同じ
- 36) 越智治雄、註 4 に同じ
- 37) 高階秀爾氏は、「文学的」とされるベックリーンが、絵画の本質として「何かある物語を語るものでなければならぬし、詩のように見る者を考えさせ、音

楽のようにある永続的印象を与えるものでなければならない」と語ったことを紹介されており、さらにベックリーンの場合には、語るべき物語がまずあったのではなく、できあがった作品が新たな物語を生み出したのであると指摘されている。(高階秀爾『世紀末と象徴派絵画』『象徴派の絵画』朝日新聞社 1992年参照)

- 38) 鍋木清方, 註9に同じ
- 39) 笠松紫浪「雅叙園の美人画」 1988年6月
- 40) 鍋木清方, 註9に同じ
- 41) 高橋邦太郎「『築地明石町』のモデル」『太陽』第164号 1977年1月
- 42) 長谷川時雨「江木欣々女史」『婦人公論』 1938年4月(長谷川時雨著・杉本苑子編『近代美人伝(下)』岩波文庫 岩波書店 1985年所収)
- 43) 茂木氏は註5前掲文献で、この女性像の黒い羽織が大正末に上演された映画「過去からの呼声」でマリヤ・ヤコビニが演じた未亡人の喪服とイメージが重なりとされている。本稿で言及した江木姉妹の人生も考え合わせると、この女性像の黒衣は「未亡人」の記号ともみなせよう。因に、谷崎潤一郎の小説「痴人の愛」(1924年発表)のヒロインの容姿は、女優メアリー・ピックフォードとそっくりであり、当時、絵画や文学は映画とも極めて密接であった。(前田愛「東京一九二五年」『現代思想』 1979年6月参照。)
- 44) 酒井忠康「描かれたものがたり」, 酒井忠康・橋秀文『描かれたものがたり 美術と文学の共演』岩波近代日本の美術5 岩波書店 1997年参照
- 45) 1910年2月、『屋上庭園』に「異国情調」を総題として6編の詩を発表した木下杢太郎は、同月号の『スバル』に「築地の渡し」と題して、「房州通ひか、伊豆ゆきか。笛が聞える、あの笛が。渡わたれば佃島。メトロポールの燈が見える。」という詩を寄せた。この詩が後に『食後の歌』(1919年刊)に収録された際には次のような序が付された。「築地の渡より明石町に出づれば、あなたの岸は月島また佃島、燈とところどころ。実に夜の川口の眺めはパンの会勃興当時の芸術的感興の源にてありき。(後略)」1909年結成のパンの会には、杢太郎、北原白秋、永井荷風らが参加しており、彼らは江戸趣味と異国情緒に心酔し、それを自らの作品へ塗り込めた。明石町はその彼らのまさに「芸術的感興の源」であった。清方も、長崎の遊女の踏絵の様子を描いた《ためさるゝ日》の制作の際に杢太郎から助言を得ている。
- 46) 佐藤春夫「美しい町」『佐藤春夫』ちくま日本文学全集 筑摩書房 1991年  
「美しい町」のテキストは、稲垣足穂によって子供向きに書き直され、童話集『蝗の大旅行』(1926年刊)に収録されたことでも知られている。(川本三郎

『大正幻影』 新潮社 1990 年参照。)

- 47) 川本三郎, 註 46 前掲書
- 48) 竈木清方「故郷のスケッチ」(1926 年 10 月)『竈木清方全集八 随時随感』白鳳社 1980 年所収
- 49) 竈木清方「幻の町」(1937 年 1 月) 註 48 前掲書所収
- 50) 百川敬仁「『故郷』とノスタルジア 日本近代の時間性について」『日本の美学』第十九号 1992 年 12 月
- 51) 百川敬仁, 註 50 に同じ
- 52) 竈木清方, 註 7 に同じ
- 53) 小糸源太郎氏と河北倫明氏の対談では、《築地明石町》には「いい意味の写実の欠如がある」としながらも、こうした「大きい絵のほうで写実の欠如が起こると、その欠如のところをうめてくるのはこの抒情や文学になる。こういう小さい絵に出てくるこの気持ちがシンとなって(中略)それが先生の絵を支えてると思うんです。もしこの気分がなかったら、先生の絵は大作として、あんまりありがたくないものになるかも知れないと……」と、結論付けしている。すなわち、清方作品は大画面ではなく小画面にこそ向いているという従来の評価は、リアリズムを基調とした近代的な価値観によって導かれていたことがわかる。(小糸源太郎・河北倫明対談「明治情緒と竈木清方の芸術」『三彩』第 151 号 1962 年参照。)
- 54) 木下直之『美術という見世物 油絵茶屋の時代』 平凡社 1993 年

[付記] 本稿は、1996 年 5 月開催日本浮世絵協会大会における口頭発表「竈木清方の女性表現に関する一試論《築地明石町》をめぐる」の原稿に加筆および訂正を加えたものである。

## ON THE REAPPRAISAL OF KIYOKATA KABURAKI'S PAINTING: TSUKIJI AKASHI CHO

Junko Kanbayashi

Having studied painting under Toshikata Mizuno, who succeeded the style of the Ukiyoe tradition, Kiyokata Kaburaki (his given name was Ken-ichi: 1878-1972) established himself as an illustrator of picture books by the middle of 30th year of the Meiji Era. As he was also practicing the traditional Japanese style painting (Nukuhitsu-ga), his painting titled "A Mirror" was accepted and exhibit-

ed at the Third Annual Exhibition sponsored by the Ministry of Culture and Education in 1909 (the 42nd year of the Meiji Era). Since then, Kiyokata was uninterruptedly active as one of the central figures of governmental art exhibitions throughout the time from the later Meiji Era to the beginning of the Showa Era.

The painting titled “Tsukiji-Akashi-cho” is not only one of Kiyokata Kaburaki’s masterpieces, shown at the Eighth Imperial Academy of Art Exhibition in 1927 (the second year of the Showa) and awarded The Imperial Academy of Art Award, but also this painting has been considered one of the greatest works in the history of Japanese painting of the Modern Era.

This landscape was painted from memory of a view of a young woman standing alone in front of the Tsukiji-Akashi-cho facing Tokyo Bay at the time of the Meiji Era, which was totally destroyed by the Great Kanto Earthquake of 1923 (the twelfth year of the Taisho Period).

Conventionally, it has been pointed out that, succeeding the style of the Ukiyoe portrait of a lady, Kiyokata in fact realized his own new modern style of the lady’s portrait (Bijin-ga) in that painting as well as made an attempt to express his heart-felt yearning for the lost past of this area where he grew up. In addition to this personal emotion of Kiyokata, I have the opinion that this painting also reflected the trend of thought at that time among such communication media as arts, literature and other genres, which tried to capture the memory of and reconstruct the lost past of the Edo and Meiji Eras in the face of the emergence of the new, modern urban Tokyo through rebuilding endeavors.

On the other hand, as Tsukiji-Akashi-cho was a residential area for foreigners until the middle of the Meiji Era, it had been known as a place of exotic atmosphere. This Tsukiji-Akashi-cho became a double fantasy such that the area which had been in itself a fanciful space of exotic taste (with foreigners and their residences) became a genuine fantasy, because it was completely demolished by the Great Kanto Earthquake and no longer exists, as it had been.

It can be envisaged through Kiyokata’s own writings that he himself was explicitly aware of this duplicated illusion and it is also obvious that his sight of this urban area was based on modernism. As his method of expression to represent the fanciful atmosphere of this urban district, Kiyokata modeled for imagery some of the fanciful lady’s portraits of the German and the British



painters of the second half of the 19th century. Furthermore, Kiyokata Kaburaki was successful in expressing this fancifulness in Tsukiji-Akashi-cho by creating the portrait of a young woman with narrativity and illusion through such well chosen fashionable expressions as barefooted, tousled western-styled hair, black dress and the ring.

Until now, highly appreciated as a painter of lady's portrait, Kiyokata Kaburaki's paintings have been prone to be forsaken, due to the excuse of the lack of realistic representation in his works, viewed from the context of the historical development of Japanese modern art with special emphasis on realism. However, the concept of Japanese modern art and its framework itself now has been put to question. Even such a viewpoint has been proposed to consider painting a show and entertainment. Looking afresh at Kiyokata's works in such a context, shouldn't the existence of a large number of viewers wondering in the fantasy world of the Meiji Era portrayed (as many of recent exhibitions of Kiyokata Kaburaki revealed), for example, in Tsukiji-Akashi-cho unmistakably indicate the necessity of re-appraisal on a different criterion from that of realism in regard to the Japanese modern art?

(学習院大学大学院人文科学研究科哲学専攻博士前期課程終了)